

Les esquisses de Greuze et de Hubert Robert dans les *Salons* de Diderot

Enikő SZABOLCS

L'esquisse, le fragmentaire, l'inachevé, l'imperfection : ces notions préoccupent de nombreux philosophes et écrivains d'art du XVIII^e siècle, voire du siècle suivant. Dans ce travail, nous avons l'intention de présenter les transformations de la conception esthétique de Diderot concernant l'esquisse, en analysant l'effet produit par quelques ouvrages de Greuze et de Hubert Robert sur le philosophe, et la manière dont cette conception se traduit dans le style des *Salons*. Bien que le sujet de l'esquisse réapparaisse plusieurs fois dans les critiques d'art de Diderot, nous n'allons étudier ici que ses descriptions des tableaux des deux artistes évoqués car Diderot formule son opinion à l'égard de leurs esquisses d'une manière relativement détaillée, et ses commentaires témoignent des changements notables dans son style.

À propos du terme « esquisse », il importe de noter que son champ sémantique contient encore ceux du « feu », du « génie » et de l'« imagination » dont nous traiterons d'abord, pour passer ensuite à la présentation du style d'écriture de Diderot. Pour l'illustrer, nous établirons une comparaison entre la narrativité de ses comptes rendus consacrés à Greuze et la manière « coupée » de ses commentaires des esquisses de Robert. Pour l'analyse, à part les *Salons* de Diderot, nous nous appuierons sur la littérature critique consacrée aux *Salons* et sur celle portant sur la notion d'inachevé. Pour présenter la conception de Diderot sur la notion de l'esquisse et sa philosophie sur l'inachevé, le livre de Jacques Chouillet, intitulé *Diderot, poète de l'énergie*, ainsi que l'étude de Laurence Marie, intitulée *La scène de genre dans les Salons de Diderot*, qui présente en détail les différents styles d'écriture du critique, nous étaient bien utiles.

Dans ce qui suit, nous essaierons donc de répondre à la question suivante : à quel point Diderot a-t-il réussi à rendre l'ambiance des tableaux à l'aide des diverses techniques narratives et des styles bien variés ?

Les fondements théoriques de l'esquisse

La présentation de la théorie de l'esquisse dans la conception esthétique de Diderot serait un vain coup d'essai car le philosophe lui non plus n'a pas une idée unifiée de cette notion qui, d'un *Salon* à l'autre, est sujette à des changements de sens. S'il estime beaucoup les esquisses, il ne les considère pas pour autant comme un genre pictural autonome, mais bien davantage comme un type d'exécution qui laisse la liberté à l'imagination de l'artiste et l'aide alors à développer son talent et son génie.

Nous nous proposons de considérer d'abord la définition de l'esquisse selon l'*Encyclopédie*. L'article « Esquisse », de la plume de Watelet, souligne le

caractère inachevé de l'esquisse qui est définie comme une « espèce de dessein sans ombre et non terminé », un travail rapide ou encore un essai qui permet de « juger ensuite si elle vaudra la peine d'être mise en usage »¹.

Nous estimons que la rapidité est ici un mot-clé, de la même manière que le feu qui apparaît dans la suite de la citation. Ces deux notions sont en effet étroitement liées parce qu'il faut vite tracer l'esquisse sur le papier avant que le feu de l'artiste ne disparaisse car, comme l'affirme Watelet, « l'esprit perd toujours de son feu par la lenteur des moyens dont il est obligé de se servir pour exprimer et fixer ses conceptions ». Elle est donc la « première idée rendue d'un sujet » qui vient à l'esprit du peintre².

Il est frappant de remarquer que la définition de l'esquisse met l'accent sur les mêmes traits de caractères que celle du génie, au sens où ce dernier préfère le feu de l'inspiration aux règles³. Quant à la notion de génie, elle est au centre de la réflexion artistique de l'époque. Le génie est considéré comme doté d'une sorte de feu interne qui le dévore et le fait vivre et qui, en même temps, lui donne le pouvoir de faire vivre les autres hommes par la transmission du feu⁴. Ce qui est donc essentiel dans le cas du génie créateur, c'est « cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les esquisses des peintres de génie ; on y reconnaît l'empreinte du mouvement de leur âme »⁵. L'auteur de l'article « Génie » de l'*Encyclopédie*, Saint-Lambert résume ainsi les traits d'un homme de génie, en accentuant les mots-clés repérés plus haut : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie »⁶. Les traits de caractère de Greuze, tels que Diderot les perçoit en 1761, ressemblent à ceux du génie : « Greuze a beaucoup d'esprit et de goût. Lorsqu'il travaille, il est tout à son ouvrage. Il s'affecte profondément⁷. » En parlant du peintre, Diderot reconnaît qu'il est un « grand » homme, qui est pourtant assez vaniteux. Cette idée apparaît dans plusieurs de ses ouvrages, comme dans *Le Neveu de Rameau* où MOI s'adresse à LUI par ces mots : « Si vous jetez de l'eau froide sur la tête de Greuze, vous éteindrez peut-être son talent avec sa vanité »⁸.

¹ WATELET, Claude-Henri, article « Esquisse », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la dir. de Diderot et d'Alembert, [http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.39:54./var/artfla/encyclopedia/textdata/IMAGE/] t.5, p.981. (Site consulté le 5 novembre 2014.) (Désormais : WATELET, « Esquisse ».) Lors de la citation des sources anciennes, nous respectons l'orthographe de la source consultée.

² *Ibid.*

³ MAY, Gita, « Diderot et Roger de Piles », *PMLA*, vol. 85, n°3 (May, 1970), p. 453. (Désormais : MAY, « Diderot et Roger de Piles »)

⁴ CHOUILLET, Jacques, *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, p. 168. (Désormais : CHOUILLET, *Diderot*)

⁵ WATELET, « Esquisse ».

⁶ SAINT-LAMBERT, Jean-François de, article « Génie », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit. (Site consulté le 5 novembre 2014).

⁷ DIDEROT, Denis, *Salon de 1761*, in *Œuvres*, tome IV, *Esthétique – Théâtre*, éd. par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 227. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1761*)

⁸ DIDEROT, Denis, *Le neveu de Rameau*, éd. par Jean-Claude Bonnet, Paris, GF-Flammarion, 1983, p. 54.

La notion de feu, si proche de celle de génie, a plusieurs interprétations dans l'œuvre de Diderot : il est une force créatrice, comme nous l'avons vu en étudiant la notion de l'esquisse, et à la fois une force destructive : il détruit tout ce qu'il touche, même les œuvres d'art. Les ruines de Hubert Robert représentent souvent les effets de la destruction du temps ou les conséquences d'un incendie. Le feu est dans un changement constant, ce qui caractérise aussi les fonctions qu'il peut épouser : il est à l'origine donneur de vie, pour devenir après destructeur de formes et apparaître, enfin, en tant que « source de poésie »⁹ car les ruines de Robert incitent Diderot à formuler sa « poétique des ruines »⁹.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot reconnaît le talent du peintre lorsqu'il affirme que Robert « copie avec goût, verve et chaleur »¹⁰ ; il a le feu interne et ses ouvrages éveillent alors l'imagination. Dans les *Salons* de Diderot, l'imagination du spectateur cesse d'être une faculté passive, et celle de l'artiste devient également une force inspiratrice, source de la création¹¹. En 1767, le critique introduit ses idées sur les esquisses à propos des œuvres de Robert par une allusion à leur mode de création :

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de la chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. La plume du poète, le crayon du dessinateur habile ont l'air de courir et de se jouer. La pensée rapide caractérise d'un trait. Or plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise¹².

Tout en soulignant la rapidité d'exécution et le feu de l'artiste, Diderot met l'accent sur le spectateur à qui il attribue également un rôle actif dans le processus de la création, car par sa liberté d'interprétation, il peut transformer l'ouvrage inachevé – l'esquisse – en son œuvre personnelle. Par la spontanéité et la vivacité, l'esquisse a ainsi le pouvoir de s'adresser à l'imagination du spectateur plus directement que le tableau achevé¹³. Diderot reprend ce parallèle dans le *Salon de 1765* en le précisant :

⁹ CHOUILLET, Diderot, p. 191. Voir à ce sujet MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974 (coll. "Histoire des idées et critique littéraire").

¹⁰ DIDEROT, Denis, *Salon de 1767*, in *Œuvres*, op. cit., p. 722. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1767*)

¹¹ DELON, Michel, « "Carte blanche à l'imagination". Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2011/2, vol. 111, p. 288. (Désormais : DELON, « Carte blanche à l'imagination »)

¹² DIDEROT, Denis, *Salon de 1765*, in *Œuvres*, op. cit., p. 388. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1765*)

¹³ MAY, « Diderot et Roger de Piles », p. 452.

Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées¹⁴ !

C'est cependant à propos de Hubert Robert que la critique développe sa réflexion sur les esquisses qui l'incitent à coopérer avec l'artiste, afin d'achever mentalement l'ouvrage de celui-ci :

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? C'est qu'il y a plus de vie et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes la vie disparaît. [...] Pourquoi un jeune élève incapable même de faire un tableau médiocre fait-il une esquisse merveilleuse ? c'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie, et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études et d'une expérience consommée de l'art¹⁵.

On voit apparaître ici presque les mêmes idées que nous avons déjà évoquées : les esquisses présentent encore la chaleur de la création et montrent le génie de l'artiste, mais une peinture achevée ne peut être créée que par du travail. La réflexion de Diderot aboutit ensuite à l'idée que l'attrait principal de l'esquisse réside dans le fait qu'elle laisse travailler l'imagination du spectateur : « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qui lui plaît »¹⁶.

Diderot se passionne beaucoup pour les esquisses de Greuze. En examinant la vie et l'œuvre du peintre, Louis Hauteœur constate que Greuze subordonne tout, même l'achèvement, à l'expression des sentiments et à l'effet demandé¹⁷. Diderot reconnaît lui aussi cette intention du peintre, bien qu'il ne le dise pas explicitement. La composition de *La Mère bien-aimée* de Greuze lui semble simple, mais en réalité – du moins à l'avis du critique –, le peintre en profite pour pouvoir mieux accentuer les sentiments des personnages, surtout celui du père.

La composition de *La Mère bien-aimée* est si naturelle, si simple, qu'elle fait croire à ceux qui réfléchissent peu, qu'ils l'auraient imaginée et qu'elle n'exigeait pas un grand effort d'esprit. Je me contente de dire à ces gens-là : « Oui, je pense bien que vous auriez répandu autour de cette mère tous ses enfants et que vous les auriez occupés à la caresser ; mais vous auriez fait pleurer celui-ci du chagrin de n'être pas distingué des autres, et vous auriez introduit dans ce moment cet homme si gai, si content d'être l'époux de cette femme et si vain d'être le père de tant d'enfant ? Vous lui auriez fait dire : "C'est moi qui ai fait tout cela" ? »¹⁸

¹⁴ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 388. Ce même parallèle apparaît par ailleurs également dans le *Salon de 1767*. Cf. DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

¹⁵ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 714.

¹⁶ *Ibid.*, p. 715.

¹⁷ HAUTEŒUR, Louis, *Greuze*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, p. 134. (Désormais : HAUTEŒUR, *Greuze*)

¹⁸ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 388-389.

Dans la lecture de Diderot, la composition et la situation des personnages sont donc autant des moyens picturaux déterminant l'ambiance qui règne dans l'image et c'est grâce à ces moyens que les sentiments sont mis au premier plan.



GREUZE, *La mère bien aimée*, 1769, Madrid, Collection Laborde¹⁹

Même si la composition de l'esquisse en question est « naturelle » et « simple », Diderot veut faire réfléchir lorsqu'il s'adresse à l'imagination des lecteurs en formulant des questions sur certains éléments de la composition : « Et cette grand'mère, vous auriez songé à l'amener là ? Vous en êtes bien sûr ?²⁰ » Dans le cas de l'esquisse, il insiste sur le pouvoir de l'imagination de l'artiste tout comme du spectateur.

L'importance de l'imagination, présente non seulement dans les descriptions des esquisses de Greuze mais aussi de Robert, concerne également l'architecture, voire le discours :

Quatre lignes perpendiculaires, et voilà quatre belles colonnes, et de la plus magnifique proportion ; un triangle joignant le sommet de ces colonnes, et voilà un beau fronton, et le tout est un morceau d'architecture élégant et noble ; les vraies proportions sont données, l'imagination fait le reste. [...] Le mouvement, l'action,

¹⁹ Toutes nos illustrations proviennent de <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Diderot/SalonsTextes.php> (Site consulté le 22 novembre 2014).

²⁰ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 389.

la passion même sont indiqués par quelques traits caractéristiques, et mon imagination fait le reste²¹.

En regardant les esquisses de Robert sur les ruines, Diderot poursuit sa réflexion sur le rôle de l'imagination. Il pense à ce sujet que ces tableaux nous incitent à voyager dans le temps : ils nous projettent en quelque sorte en avant, afin que nous puissions contempler ce que deviendront nos bâtiments d'aujourd'hui dans l'avenir :

Nous attachons nos regards sur les débris d'un arc de triomphe, d'un portique, d'une pyramide, d'un temple, d'un palais, et nous revenons sur nous-mêmes ; nous anticipons sur les ravages du temps, et notre imagination disperse sur la terre les édifices mêmes que nous habitons ; à l'instant la solitude et le silence règne autour de nous, nous restons seuls de toute une nation qui n'est plus ; et voilà la première ligne de la poétique des ruines²².

La vue des tableaux de ruines incite le spectateur à effectuer un curieux travail d'introspection, au sens où les peintures de ruines montrent nous-mêmes en train de regarder dans le passé, tout en nous bouleversant par la vue de la grandeur et de la majesté de nos anciens monuments. L'admiration de Diderot pour les tableaux de Robert peut être expliquée par le fait que les ruines qui y figurent sont les vestiges des anciens bâtiments détruits : ils peuvent faire appel ainsi à l'imagination du spectateur afin que celui-ci complète l'œuvre²³.

Quant aux dessins et esquisses de Hubert Robert, si Diderot les critique, c'est pour leur manque d'histoire et non pas à cause de leur inachèvement²⁴. En commentant les œuvres de Robert, Diderot n'arrive plus à créer des histoires comme il le fait devant les tableaux de Greuze. Ce qui importerait pour le philosophe, c'est la possibilité de raconter l'histoire qui se présente sur le tableau, ce qui est par ailleurs un élément fondamental de la théorie artistique française depuis l'époque de Poussin²⁵.

C'est en 1769 où on peut situer le changement dans la conception de Diderot à l'égard des esquisses quand il déclare qu'il « n'aime plus Greuze »²⁶. Peut-on considérer que cette attitude du critique va de pair avec un retour au goût pour la peinture achevée et coloriée, au détriment du dessin et de l'esquisse ? Ou bien n'est-elle pas plutôt due à la colère du critique, suscitée par la

²¹ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 721.

²² *Ibid.*, p. 699.

²³ KOVÁCS Katalin, « La question de l'inachèvement dans la critique d'art de Diderot », in *L'un et le multiple*, éd. par Zs. Simonffy, Budapest, Tinta Kiadó, 2006, p. 72. (Désormais : KOVÁCS, « La question de l'inachèvement »)

²⁴ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 717.

²⁵ DÉMORIS, René, « Du texte au tableau : les avatars du lisible de Le Brun à Greuze », article accessible sur le site *Fabula / Les colloques*, « Littérature et arts à l'âge classique 1: Littérature et peinture au XVIII^e siècle, autour des Salons de Diderot », <http://www.fabula.org/colloques/document608.php>, (Site consulté le 22 novembre 2014).

²⁶ DIDEROT, Denis, *Salon de 1769*, in *Œuvres*, op. cit., p. 866. (Désormais : DIDEROT, *Salon de 1769*)

vanité du peintre qui voulait se faire accepter à l'Académie non pas comme peintre de genre mais comme peintre d'histoire²⁷ ?

Dans le *Salon de 1771*, Diderot adopte une attitude plus hésitante envers l'esquisse. En présentant plusieurs esquisses de Hubert Robert exposées cette année-là, il formule de plus en plus de remarques critiques à cause de leur manque d'achèvement. Devant la première esquisse²⁸, il s'écrie avec une nuance d'impatience : « Quelle est donc cette manie de ne vouloir que croquer du paysage ? de se faire un mérite d'expédier sans se soucier comment ?²⁹ » En passant au tableau suivant, intitulé *Une partie des Portiques de l'ancien palais du pape Jules à Rome*, il remarque avec un peu de regret : « C'est une forte jolie esquisse et dont M. Robert pouvait se faire un mérite réel, si moins expéditif, moins *croquant*, il eût voulu traiter ce morceau plus en grand et le traiter sérieusement »³⁰. Diderot ne traite pas en détail tous les ouvrages, il ne décrit que leurs titres et exprime son mépris pour les esquisses en général. Il recourt à propos de Robert aux termes suivants, qui sont par ailleurs mis entre parenthèses dans le texte :

Un mot sur Robert. Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir, sa tête et sa main deviendront libertines. Il ébauche jeune, que fera-t-il donc lorsqu'il vieillira ? Il veut gagner ses dix louis dans la matinée ; il est fastueux, sa femme est une élégante, il faut faire vite, mais on perd son talent, et né pour être grand, on reste médiocre³¹.

Par la suite, il s'adresse au peintre en lui donnant des conseils : « Finissez, monsieur Robert ; prenez l'habitude de finir, monsieur Robert, et quand vous l'aurez prise, M. Robert, il ne vous en coûtera presque pas plus pour faire un tableau qu'une esquisse »³². Cette citation témoigne de ce que l'inachevé a déjà perdu de son attrait, voire, il ne produit plus aucun effet sur Diderot en 1771.

Après avoir étudié le contenu des descriptions de Diderot consacrés aux ouvrages de Greuze et de Robert, nous analyserons par la suite leur style, susceptible de rendre également compte de la transformation du goût du critique.

L'écriture « pathétique » et l'écriture « mélancolique » dans les *Salons*

Dans ses *Salons*, Diderot cherche constamment à développer son propre style : il a l'intention de l'adapter à ceux des peintres et sculpteurs dont il analyse les ouvrages. Dans la préface du *Salon de 1763*, il énonce clairement cet objectif :

²⁷ HAUTECŒUR, *Greuze*, p. 64-69. Voir à ce sujet encore SCREVE HALL, Carole, « Diderot, Greuze et la peinture d'histoire », in *Diderot et Greuze, actes du colloque de Clermont-Ferrand, (1984)*, éd. par A. et J. Ehrard, Paris, Adosa, 1986, p. 91-95.

²⁸ Il s'agit de *La Fontaine des jardins Pamphile à Frascati*.

²⁹ DIDEROT, Denis, *Salon de 1771*, in *Œuvres, op. cit.*, p. 907. (Désormais: DIDEROT, *Salon de 1771*)

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 907.

³² *Ibid.*

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudra avoir ? Toutes les sortes de goût [...], une variété de style qui répondît à la variété des pinceaux ; pouvoir être grand ou voluptueux avec Deshayes, simple et vrai avec Chardin, délicat avec Vien, pathétique avec Greuze, produire toutes les illusions possibles avec Vernet³³.

On pourrait à juste titre continuer l'énumération par pouvoir être « mélancolique avec Robert »³⁴. Diderot cherche donc inlassablement le langage le plus adéquat possible, qui reflète le mieux le caractère de l'ouvrage analysé aussi bien que celui de tout l'œuvre de l'artiste. Le critique s'efforce d'acquérir le vocabulaire technique de la peinture, pour être mieux informé des questions et des secrets de l'exécution ou, avec son propre terme, du « technique » de la peinture³⁵.

Dans sa préface au *Salon de 1765*, c'est ainsi qu'il remercie Grimm qui lui a demandé des critiques d'art pour sa revue manuscrite, la *Correspondance littéraire*, et qui l'obligeait ainsi à avoir un regard plus approfondi à l'égard des œuvres : « ... j'ai compris ce que c'était que finesse de dessin et vérité de nature. J'ai conçu la magie de la lumière et des ombres. J'ai connu la couleur »³⁶.

Il utilise différents styles d'écriture en présentant les tableaux de Greuze et de Robert : en traitant des ouvrages de Greuze, c'est la narrativité qui domine le style du critique, alors que lors de ses commentaires des compositions de Robert, son écriture devient « discontinue ».

Nous trouvons opportun de recourir à l'expression « style anecdotique » pour désigner le style que Diderot utilise pour décrire les tableaux de Greuze. Dans ses *Salons* successifs, le philosophe crée pour les ouvrages du peintre des « micro-univers narratifs » qui sont « chargés d'inscrire une dimension temporelle dans l'espace représenté »³⁷. Il allonge notamment le moment – en le rendant, en quelque sorte, « élastique » –, afin de pouvoir décrire toute l'histoire et présenter tous les personnages du tableau, aussi bien que les événements qui se passent avant ou après ce moment³⁸. Par ce procédé, Diderot transforme la critique d'art en roman ou en feuilleton lorsque, s'appuyant sur les tableaux de Greuze, il raconte les moments successifs de l'histoire de la même famille. C'est dans ce sens que le garçon, qui quitte sa famille pour devenir soldat sur l'esquisse ayant le titre *Fils ingrat*, est présenté d'abord revenu de la campagne, et

³³ DIDEROT, *Salon de 1763*, p. 237.

³⁴ KOVÁCS, « La question de l'inachèvement », p. 73.

³⁵ STAROBINSKI, *Diderot dans l'espace des peintres*, p. 14. Voir encore PROUST, Jacques, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 55, avril 1960, p. 225-232.

³⁶ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 291.

³⁷ MARIE, Laurence, « La scène de genre dans les *Salons* de Diderot », *Labyrinthe* [En ligne], 3, 1999, n°3 [<http://labyrinthe.revues.org/64>] (Site mis en ligne le 07 février 2005, consulté le 30 avril 2014), p. 6. (Désormais : MARIE, « La scène de genre »).

³⁸ *Ibid.*, p. 5.

ensuite au moment où il doit se repentir sur l'image intitulée *Fils puni*³⁹, qui fait pendant avec l'esquisse précédente. Cette histoire ressemble à une tragédie bourgeoise en deux actes, dans laquelle « l'action » est présentée sur le premier, et « la sanction » sur le deuxième tableau⁴⁰.



GREUZE, *Le fils ingrat* (esquisse) 1765, Lille, Musée des Beaux-Arts

Sur *Le Fils ingrat*, Diderot invente toute une histoire relative à cette image et à la suivante : le fils aîné s'est engagé dans l'armée, et c'est pour cela que son père est indigné. Sur l'esquisse de Greuze, le jeune homme est entouré de ses frères, de ses sœurs et de sa mère. Tous les enfants ont leur rôle dans cette scène : un petit frère pleure, la mère et une sœur veulent cacher le jeune homme à son père, et derrière le fauteuil du vieillard apparaît le plus petit enfant, celui qui a « l'air intimidé et stupéfait ». Diderot va encore plus loin dans sa stratégie de description lorsqu'il donne la parole à ses personnages et évoque une des sœurs qui dit à son frère : « Malheureux ! que fais-tu ? tu repousses ta mère ! tu menaces ton père ! Mets-toi à genoux et demande pardon »⁴¹.

³⁹ VERSINI, Laurent, « Introduction » in *Œuvres, op. cit.*, p. 181-182.

⁴⁰ MARIE, « La scène de genre », p. 6.

⁴¹ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 390.



GREUZE, *Le fils puni* (esquisse), 1765, Lille Musée des Beaux-Arts

Mais le fils s'en va, et l'histoire continue sur le tableau intitulé *Le Fils puni*. La description de cet ouvrage commence par le retour du garçon : « Il a fait sa campagne, et il revient, et dans quel moment ? au moment où son père vient d'expirer »⁴². Nous sommes de nouveau impliqués dans l'image. Dans un premier temps, Diderot nous présente la scène du point de vue du jeune homme revenu : « Voilà le spectacle qui attend le fils ingrat.⁴³ » On peut bien suivre l'intention du critique de montrer la continuité entre les deux esquisses, qui est soulignée par le changement des objets représentés respectivement dans la chambre. Nous pouvons lire à propos de *Le Fils ingrat* : « Tournez les yeux autour de cette chambre triste et vous n'y verrez qu'indigence »⁴⁴, tandis que la chambre change sur *Le Fils puni* : « c'était la demeure de l'indigence, c'est celle de la douleur et de la misère »⁴⁵. L'état du lit rend également visible cette continuité : sur l'esquisse du *Fils ingrat*, nous voyons « un lit qui ne paraît pas trop mauvais, il est couvert avec soin »⁴⁶, mais quand le fils revient, le lit est déjà « mauvais et sans matelas »⁴⁷.

⁴² *Ibid.*, p. 391.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 391.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 390.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 391.

Diderot note plusieurs fois que les accessoires font partie intégrante de l'image : « Celui-ci [Greuze] médite ses accessoires aussi sérieusement que le fond de son sujet »⁴⁸. Les objets mis en scène dans le tableau, comme le livre ou encore la fiole, renvoient tous au moment précédent, à la mort du père. Nous voyons encore la continuité entre les deux images par le fait que lorsque le jeune homme part, « il a le bras droit élevé du côté de son père », et même si « sa mère le tient embrassé par le corps, le brutal cherche à s'en débarrasser et la repousse du pied »⁴⁹. Sur l'autre esquisse, « [i]l a perdu la jambe dont il a repoussé sa mère, et il est perclus du bras dont il a menacé son père »⁵⁰. Enfin, le chien figure également sur les deux esquisses : au départ du jeune homme, on voit « au milieu de ce tumulte un chien placé sur le devant [qui] l'augmentait encore par ses aboiements »⁵¹. L'autre esquisse montre « le même chien qui est incertain s'il reconnaîtra cet éclopé pour le fils de la maison »⁵².

Diderot cherche toujours à utiliser à propos de Greuze le style pathétique : sur les ouvrages présentés, les gestes et les expressions du visage traduisent ce sentiment. Les gestes suspendus dans un mouvement théâtral expriment des passions fortes⁵³. Celles-ci sont rendues, dans le commentaire du critique, par des phrases exclamatives des personnages. Sur le *Fils puni*, c'est la fille aînée dont la position est théâtrale : « la fille aînée assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir, une main portée à sa tempe, et l'autre élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père »⁵⁴. Cet effet est encore augmenté par des cris que Diderot emprunte à cette figure : « Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus ? »⁵⁵.

Les expressions des visages sont également assez parlantes sur ces esquisses où les émotions des personnages sont clairement présentées : le fils ingrat « a l'air violent, insolent et fougueux » ; le père est « indigné » ; la mère « a l'air accablé, désolé »⁵⁶. D'après ces passions décrites par Diderot, nous pouvons aisément établir une typologie des personnages : sur les tableaux figurent ainsi le fils ingrat, le père autoritaire et la mère qui est soumise.

À notre avis, dans ses commentaires, Diderot souligne consciemment ces traits, car à l'aide de cette typification, il lui devient plus facile de construire une histoire. En revanche, devant les tableaux de Robert, le critique n'a guère cette intention : il préfère les présenter d'une manière plutôt objective, mais souvent émaillée de ses propres impressions et remarques critiques.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., p. 390.

⁵⁰ Ibid., p. 391.

⁵¹ Ibid., p. 390.

⁵² Ibid., p. 392.

⁵³ MARIE, « La scène de genre », p. 6.

⁵⁴ DIDEROT, *Salon de 1765*, p. 391.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., p. 390.

Lors des comptes rendus des esquisses de Hubert Robert, Diderot décide d'utiliser un mode d'écriture spécifique : « Voici, mon ami, des esquisses de tableaux et des esquisses de descriptions »⁵⁷. Quelques pages plus loin, il explique ce qu'il entend par l'expression « esquisses de descriptions » : pendant l'écriture, il se laisse entraîner par l'élan du peintre.

Je suis inspiré par le souffle divin de l'artiste, *Agnosco veteris vestigia flammae* ; c'est un mot qui réveille en moi une grande pensée. Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri et se tait ; cependant j'ai tout entendu ; c'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses⁵⁸.

Selon la citation, l'inachevé – en tant que mode de discours et mode d'écriture – est propre à tout le monde qui est transporté par de violentes passions, et par ce style d'écriture, Diderot a l'intention d'imiter ce sentiment à l'aide des phrases interrogatives, exclamatives, voire non-finies. L'historien et critique littéraire Gustave Lanson caractérise ce style de la manière suivante : c'est « la prose désordonnée, tumultueuse, tour à tour bravement encanaillée, ou lyrique éperdument, de M. Diderot »⁵⁹. Lanson souligne encore que le critique veut rendre par là la « saveur même du réel », par l'insertion de « l'exclamation, des mots entrecoupés, des hoquets, des points suspensifs »⁶⁰.

Déjà à la fin de la présentation des premières *Ruines*, Diderot avoue que d'après sa description, il est presque impossible de reconnaître l'esquisse qu'il a décrite. Il commence à méditer sur les ruines sans utiliser de verbes ; il ne donne qu'une simple énumération de tout ce qu'il voit sur l'image : « À gauche, sous les arcades d'une grande fabrique, marchandes d'herbes et de fruits. Au centre sur le fond, rotonde. En face, plus sur le devant, obélisque et fontaine. Autour d'un bassin, enceinte terminée par des bornes »⁶¹.

Bien d'autres descriptions ont un commencement pareil, leur style est nominal, l'usage des verbes s'y fait assez rare, comme nous pouvons le voir à travers l'exemple de la *Ruine d'escalier* : « Vers le milieu de sa hauteur, deux petites figures. Mère assise avec son enfant devant elle. À gauche, vieux vase sur son piédestal, quartier de pierres informes dispersées et autres accessoires. Pareils accessoires de l'autre côté »⁶². Dans cette courte description de l'esquisse, il n'y a que trois verbes au total. Diderot essaie de rester objectif et neutre au début des commentaires sur les ruines de Robert, et il atteint cet effet à l'aide de l'énumération des objets qui figurent sur l'esquisse.

⁵⁷ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 721.

⁵⁹ LANSON, Gustave, « Deux phrases artistiques du XVIII^e siècle », in *L'art de la prose*, Paris, Nizet, 1908, p. 197.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 715.

⁶² *Ibid.*, p. 716.

Mais après, sa réflexion se détourne du tableau et il se pose des questions sur la crédibilité de l'image, qui rompent la linéarité de la description objective. En premier lieu, ce sont les figures que le philosophe met en question : « Mais de bonne foi, que font ces figures-là ?⁶³ »

Malgré le fait que Diderot critique les personnages de Robert, nous pouvons tout de même constater que le plus grand mérite des tableaux du peintre est qu'ils incitent le philosophe à formuler sa poétique des ruines. Ce faisant, c'est encore à la composition qu'il attribue un rôle important, car c'est l'effet de celle-ci qui plonge le spectateur « dans une douce mélancolie »⁶⁴. Diderot trouve cependant que sur les tableaux de ruines de Robert, l'ambiance est peu propice à la méditation : selon le critique, il vaudrait mieux laisser le spectateur replonger dans le temps passé. Mais chez Robert, le passé n'évoque jamais de tristes souvenirs. Si l'expérience du temps passé y est importante, elle n'est guère tragique parce que la vie ne cesse de couler. Cela peut être la cause de la présence des familles mises en scène sur les tableaux de Robert, qui sont saisies en train d'exécuter leurs activités quotidiennes au milieu des « sublimes ruines »⁶⁵.

Pour ce qui est du style des descriptions consacrées aux œuvres de Robert, les remarques et les réflexions du critique sur les sujets les plus divers brisent visiblement leur continuité⁶⁶. Cependant, ce caractère discontinu de l'écriture les dote d'un certain dynamisme, à travers lequel le rôle du lecteur devient également plus actif, car les textes l'incitent à la méditation. De cette manière, le fragment littéraire, tout comme l'esquisse picturale, s'adresse à l'imagination du lecteur ou du spectateur, et lui permet de compléter – et d'interpréter – librement les œuvres.

Après avoir examiné les notions liées à l'esquisse – comme le « génie », le « feu » et l'« imagination » – tant dans la conception artistique de l'époque des Lumières que dans celle de Diderot, nous pouvons observer que dans ses *Salons* écrits entre 1761 et 1765, le philosophe est favorable envers le caractère inachevé des tableaux. Il s'enthousiasme devant les esquisses de Greuze dont il apprécie aussi les peintures de genre.

Malgré le fait qu'il s'efforce de trouver toujours le style d'écriture qui convient le mieux à l'œuvre en question, en décrivant les esquisses de Greuze, il juge plus importante l'histoire représentée que le caractère inachevé de l'œuvre. Le philosophe subordonne en effet tout à la narrativité, à la possibilité de raconter ce qui se passe sur les tableaux. Il nous introduit dans les scènes, à

⁶³ *Ibid.*, p. 717.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 699.

⁶⁵ Hubert Robert : *élete, ihletői és művei*, [Hubert Robert : sa vie, ses muses et ses œuvres], 2001, vol. 86, p. 15. (Coll. « Híres Festők : az életük, ihletőik és műveik »)

⁶⁶ KOVÁCS, « La question de l'inachèvement », p. 74.

l'intérieur des esquisses, nous représente tout jusqu'aux moindres détails, à partir des accessoires jusqu'aux sentiments des personnages. Le texte est parfois interrompu par des exclamations ou des questions, mais celles-ci servent généralement à interpréter les émotions des personnages, ou bien Diderot s'adresse au lecteur pour le faire réfléchir et afin que celui-ci se rende également compte qu'il peut imaginer la suite de l'histoire.

Les ouvrages de l'autre peintre analysé, Hubert Robert, sont inachevés pour deux raisons : d'une part, Robert est peintre des ruines, il présente alors des vestiges des bâtiments qui invitent le spectateur à les compléter. D'autre part, Robert expose aux Salons à part les peintures également des esquisses, donc des ouvrages à caractère inachevé. Dans le *Salon de 1767*, Diderot admire Robert à cause de son « feu de la jeunesse » et des impressions rapportées de ses voyages qu'il a ensuite mises en image, mais il formule également de graves critiques concernant ses personnages peu élaborés et, ainsi, pas assez crédibles. Diderot reconnaît que Robert « prépare bien le lieu », tout en regrettant qu'« il ne trouve pas le sujet de la scène »⁶⁷. À partir des personnages du peintre, Diderot n'arrive pas à créer des histoires, parce qu'à son avis, ils ne sont pas assez mélancoliques et ne l'incitent pas alors à formuler sa poétique des ruines. Cependant, il nous semble que c'est lors de ses descriptions des peintures et dessins de ruines que Diderot parvient à réaliser le plus pleinement son intention de suivre le style, le genre et l'ambiance des tableaux dans ses commentaires, tâche qu'il s'était assignée et qu'il accomplit volontiers.

L'année 1769 marque pourtant une césure dans la relation de Diderot avec Greuze à cause du tableau par la présentation duquel Greuze veut devenir peintre historique⁶⁸. Le philosophe détourne alors de lui, et Greuze ne reconquiert son attention que par la *Jeune fille en camisole qui tient un chien noir*⁶⁹, exposée la même année. Les *Salons* suivants du critique montrent son éloignement non seulement de Greuze mais aussi de l'inachevé, du non-fini et, dans ses derniers *Salons*, Diderot tend à privilégier les peintures achevées.

⁶⁷ DIDEROT, *Salon de 1767*, p. 720.

⁶⁸ Il s'agit du tableau intitulé *Septime Sévère reprochant à Caracalla son fils d'avoir attenté à sa vie dans les défilées d'Écosse*.

⁶⁹ MAY, Roland, « Greuze et les salonniers de son temps », in *Diderot et Greuze, actes du colloque de Clermont-Ferrand*, éd. par A. et J. Ehrard, Adosa, 1986, p. 19.